روزنامه شرق

اجرایی از نمایش‌نامه «جان گابریل بورکمان»، ۲۰۱۵

در نسبت ایبسن و ورشکستگی

«جان گابریل بورکمان»های ادبیات ما

شیما بهره‌مند

«چرا هیچ‌کس نمی‌پذیرد که خود باعث درد خویش است...»[1] ایبسن

۱ پیش از آن‌که ایبسن توان نوشتن کلمات را از دست بدهد و به زبان‌پریشی مبتلا شود، در دو نمایش‌نامه آخرش، «جان گابریل بورکمان»[2] و «وقتی ما مردگان سر برداریم»[3] به رویارویی با «دمیوژ» -استاد ازل در صورت‌پردازی عالم- می‌رود. اینک، انسان پا بر صحنه تاریخ می‌گذارد. ایبسن در این گذار به تراژدی نابِ یونان رجعت می‌کند. جان گابریل بورکمان، بانکدارِ ورشکسته و پسر مردی معدن‌کار است. او با یادآوری خاطره معدن و همراهی پدرش تا اعماق دخمه‌ها در کودکی، همواره به زمین می‌نگرد، به موادِ بی‌شکل خفته در زمین و کوه‌ها که انسان با کاویدن اعماق، می‌تواند به آن‌ها صورت ببخشد، شکل بدهد. در صحنه آخر نمایش‌نامه -مرگِ نمادین بورکمان- او از «زمین» می‌گوید که «پیش روی ما خودش رو یله داده، آزاد و فراخ... دور، تا بی‌نهایت.» سرزمین رویاها، که البته اینک سراسر آن را برف و یخ پوشانده است. اما بورکمان در واپسین دَم به کارخانه‌ها می‌اندیشد که «اون پایین دارن کار می‌کنن» و به ارواح زندانی در اعماق که به خوشامدِ او می‌آیند و خروار خروار ثروتی که در اعماق مدفون مانده است و سنگ‌آهن‌هایی که گویا همه در کسوت اشباح به‌صف ایستاده‌اند تا جان گابریل بورکمان، بانکدار موفق سابق به آنان زندگی ببخشد! او آمده تا با فانوسی در دست در شبی بی‌انتها این گنجینه را نجات دهد، اما سودای تصاحب، همه‌چیز را برهم ریخت. کاخ رویاها به قلمرو سرد و تاریکی بدل شد که جز ورشکستگی و نابودی هیچ سرانجامی نداشت. «روبک» شخصیتِ آخرین نمایش‌نامه ایبسن، «وقتی ما مردگان سر برداریم» نیز پیکره‌سازی مشهور است که از سالیان پیش روی اثر معروف خود، «روز رستاخیز» کار می‌کند تا رستاخیز را در هیئت انسان نقش بزند. «آرمان‌های بورکمان و روبک» اما در ساختار جامعه میان‌مایه شهرنشین آن روزگار با توان محدود آن‌ها چنان دست‌نیافتنی است که «هر دو هم‌چون خدای اساطیری تبعید - هفائیستوس- تراژیک جلوه می‌کنند.» ایبسن ایده چشم‌دوختن به زمین و اعماق را برای بار نخست در «جان گابریل بورکمان» طرح می‌کند، در تقابل کسانی که سودایی در سر دارند و سوداگرانِ بدون سودا. ازقضا این هردو، در وضعیتی که ایبسن روایت می‌کند، در جایی همدیگر را قطع می‌کنند و شهرنشینانِ میان‌مایه، همان نقطه اتصال تراژیکِ این دو گروه‌اند.

۲ جان گابریل بورکمان، بانکداری که روزگاری نامش بر سر زبان‌ها بود و قهرمان شهر جلوه می‌کرد، به‌زعم خودش در آستانه موفقیت، به محکمه کشانده شد تا در برابر دعاوی مردمانی که سرمایه و اوراق بهادارشان را از دست داده بودند، از خود دفاع کند و البته حکمِ محکمه پنج سال زندان برای بورکمان بود. نمایش‌نامه از یک شب سرد زمستانی آغاز می‌شود، زمانی که بورکمان آزاد شده است اما تنها چیزی که از او مانده، صدای پایی شبیه به گرگِ دربند است که از طبقه بالا به‌گوش اهل خانه می‌رسد. «ویلهلم فولدال»، کارمند اداره‌ای دولتی، تنها کسی است که گه‌گاه به دیدار او می‌آید و هم‌چون شبی در تاریکی شب از پله‌ها بالا می‌خزد و بعد چون مِه در تاریکی گم می‌شود و تمامِ آن‌چه مخاطب از ذهن و زبان بورکمان می‌داند در خلال دیالوگ‌های این دو ساخته می‌شود. «بورکمان: واقعیته. این نفرین و بار عذابیه که ما آدم‌های نخبه باید به دوش بکشیم. خلایق... آدم‌های میان‌مایه... این‌ها ما رو درک نمی‌کنن ویلهلم!» بورکمان حتا پس از گذراندنِ دوران حبس، سختْ بر این باور است که تنها جرمش، نخبه‌بودن است و اینکه با توده میان‌مایه تفاوت دید دارد. او هم‌چنان با سودای احداث طرح‌های بزرگ، تصاحب معادن، حفر تونل‌های طویل در دل زمین، مهار آبشارها و خردکردن صخره‌ها و نزدیک‌کردنِ قاره‌ها، به دقیقه‌ای فکر می‌کند که دیگران متوجه شوند کارها بدون او لنگ است و بیایند به التماس و از او اعاده حیثیت کنند تا برگردد به بانک و دوباره تمام نگاه‌ها به او دوخته شود.

ایبسن محدودیت توانِ انسان را به‌تصویر می‌کشد در زمینه تاریخی اروپای صنعتی قرن نوزدهم، که بانکداری و تجارت به‌طرز غریبی فراگیر شده بود، گرچه برخی سیمای «سرمایه‌گذار ورشکسته با آمیزه‌ای از نبوغ» را پدیده آشنای این قرن در اروپا گرفته‌اند و بر آن بودند که تلاش این طیف، ته‌مایه‌ای از ناپلئون‌باوریِ آن روزگار دارد، یا «نخبه‌باوریِ توماس کارلایل برای انسانِ تاریخ‌ساز» و دست‌آخر نشانه‌هایی از «انسان برتر» نیچه. اما «جان گابریل بورکمان» شاید بیش از هر تفسیری، روایت «ورشکستگی» باشد و سیر استحاله‌ای که سودایان را به سوداگران بدل می‌کند. از این منظر، نمایش‌نامه ماقبل آخرِ ایبسن می‌تواند تمثیلی باشد بر وضعیت اخیر فرهنگ و ادبیات ایران. جان گابریل بورکمان‌های ادبیات ما دست‌کم از سه دهه پیش، با داعیه تغییر و برکشیدن ثروت و استعداد نهفته در اعماق فرهنگ این مرزوبوم، با خزدن بر ادبیاتِ سیاسی معاصر و موخرشان، به صحنه آمدند تا سودای خیل بی‌شمارِ نویسندگان بالقوه را به بار بنشانند. دیری نپایید که این سودا به سوداگری رسید. جان گابریل بورکمانِ ایبسن با سرمایه‌گذاری تمام اوراق و قرضه‌های مردم در کاری که تا به‌آخر بر مخاطب پوشیده است و از این‌رو پوچ می‌نماید، بانک را به ورشکستگی کشاند، گابریل بورکمان‌های ادبیات ما نیز با صرفِ تمام توان و امکانِ صحنه ادبیات و مخاطبانش، ادبیات را به ورشکستگی کشاندند. سودای «ادبیات حرفه‌ای» در چرخه بازار و ادعای نظم خودجوشِ حاکم بر آن، به سوداگری ادبی ختم شد و ادبیات و هنر را یکسره به نظام بازار احاله داد. بانکداران ورشکسته ادبیات ما، با سرمایه‌گذاری در هیچ، وضعیت اخیر را رقم زدند که چیزی جز تیراژِ رقت‌بار و تنوعِ کاذب عناوین کتاب‌ها نیست. از موارد اخیر این سرمایه‌گذاری نیز ژانرنویسی بدونِ هیچ محمل و زمینه موجود است. حال‌آنکه «پدیده ژانر» در طول تاریخ ادبیات جهان و نیز ایران، مسبوق به سابقه است و چه‌بسیار نظریات و آرایی که در این زمینه هست و البته این جریان از درِ انکار آن برمی‌آید و خود به صدور و مونتاژِ تئوری‌ها و طبقه‌بندی‌های بی‌مبنایی دست می‌زند که جز به کار بایگانی‌های متروک نمی‌آید. اهالی این چرخه یا به‌تعبیر درست‌تر مدرسان شریفِ کارگاه‌ها و نویسندگان «حرفه‌ای» در خطابه‌هاشان -که به‌سبکِ قدما توسط شاگردان و حواریون آنها نوشته و منتشر می‌شود- پایانِ دوران ادبیاتِ متعهد و آرمان‌خواه را اعلام کردند، دریغا که آنچه جای آرمان‌ها نشست، چیزی جز تن‌دادن به پوچی نبود. نویسندگان وطنی، شیفته و دست از «ادبیات» شسته، در چرخه نشر حضور دارند و در قامتِ کارآفرین یا همان کارشناس، محصولات ادبی را در این چرخه به‌جریان می‌اندازند. اما بازار مطالبه بیشتری دارد. این چرخه کارآفرینی باید خودبسنده باشد. پس نویسندگان این چرخه دست به کار شدند تا با راه‌اندازی جوایز ادبی خصوصی و خصولتی و بنگاه‌های مطبوعاتی و برپایی جشن امضا و اخیرا نیز نوشتن یا صدور خطابه‌های تئوریک در حوزه نقد ادبی به خودبسندگی برسند. این چرخه درست مانند جزیره‌ای متروک، همه‌چیز خود را تامین می‌کند و از دایره حقوق و مسئولیت خارج است. جان گابریل بورکمان نیز تا آخر عمر در این خیال خام به‌سر برد که روزی سرمایه‌گذاری‌هایش که به‌قیمت ازدست‌رفتنِ باور مردم و تمام سرمایه‌شان شد، به بار بنشیند. و در این راه البته همراهی نیز داشت: فیگورِ حاشیه‌ایِ ویلهلم فولدال، همکار و همدست سابق بورکمان که در نمایش‌نامه ایبسن نقشی محوری دارد. او خود را تراژدی‌نویس و شاعر بزرگِ آتیه می‌داند و برخی شب‌ها به دیدار بورکمان می‌آید تا تراژدی دردناک خود را برای او بخواند. درست مانند بورکمان این سودا را در سر دارد که روزگاری دیگران او را درک کنند و قدر نوشته‌هایش را بدانند. گرچه بورکمان و فولدال هر دو به تغییر سرنوشت‌شان باور دارند، تناقضاتِ فکری و عملیِ آنان رفته‌رفته در دیالوگ‌هاشان پدیدار می‌شود. ایبسن و مخاطبانِ او بخت‌یار بودند که جان گابریل بورکمان از تظاهر فولدال پرده برمی‌دارد. درست در لحظه‌ای که بورکمان امیدوارانه از روزگار خوش آینده حرف می‌زند که رویاها و تلاش‌هایش به‌بار بنشینند و به بانک برگردد، فولدال تردید می‌کند: «ولی منطق و عقل این‌رو نمی‌گه! تو باید قانوناً تبرئه و بعد...» اما بورکمان نه به محکمه باور دارد و نه به خواست مردم. مردم یا همان شهرنشینانِ میان‌مایه‌ای که در باور بورکمان چیز چندانی از دست ندادند و اگرهم دادند بنا بوده با تدبیر او دوباره به پول‌هاشان برسند. مهم سودایی است که بورکمان در سر دارد، تسخیرِ فضا و افتادنِ نامش بر سر زبان‌ها. همان‌چیزی که بورکمان‌های وطنی نیز به آن می‌اندیشند. «ورشکستگی» اما چنان‌که «خانم بورکمان» -همسر بانکدار سابق- می‌گوید صرفا ننگ مالی نیست بلکه حشمت و جاه، مقام و منزلت و سرآخر باور مردم را نابود کرده است. ورشکستگیِ ادبی نیز جز فضاحت مالی که چرخه نشر بماهو «نشر»، به بار آورده است، جایگاه و مقام «نویسنده» و باور و اعتماد مردم به «ادبیات» را نابود می‌کند. ایبسن در نامه‌ای خطاب به دوستش، گئورک براندس، صاحب نشریه‌ای در ۱۸۷۵ درباره اینکه نمایش‌نامه خود را قصه دل‌افسردگی خوانده بود، نوشت: «بسیار مشتاقی که بدانی چرا این قوم مرده است... هیچ‌کس نمی‌پذیرد که خود باعث درد خویش است.»[4]

۳ هیچ بعید نیست که آثار ایبسن، از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن نوزدهم، از پسِ قرنی به تفاسیرِ متعدد و متناقضی راه دهد، اما در این میان، «جان گابریل بورکمان» از جدلی‌ترینِ آثار اوست که در مضمون و حتا در اسلوب ترجمه نیز ایده‌های پرتضادی را برانگیخته است. همین تنش‌هاست که این نمایش‌نامه را به متنی پرآشوب و مدرن بدل می‌کند که به‌دست‌دادنِ تفسیری توپُر، صلب و یکه از آن ممکن نیست. ازجمله اینکه بر سر ترجمه انگلیسیِ «جان گابریل بورکمان» بحثی در می‌گیرد و مترجمان، و مفسرانِ قَدر ایبسن دو رویکرد متفاوت در پیش می‌گیرند که نه شکلی، بلکه ماهوی است و ازقضا اساتید فن و منتقدان هر دو ترجمه را موثق و معتبر می‌دانند: «ترجمه انگلیسیِ اینگا- استینا اوبنک و پیتر هال و ترجمه مایکل مه‌یر»[5] ترجمه اخیر را «دقیق» خوانده‌اند. مه‌یر معتقد است جملات ایبسن خاصه در صحنه‌های نخست و شرح صحنه‌ها کشدار و گاه ملال‌آور است و ایبسن در جمله‌سازی و عبارت‌پردازیِ «جان گابریل بورکمان» چندان سختگیر نبوده و حرف‌ها را به‌قدری کش داده است که تکراری و عبث می‌نماید. مه‌یر، براین مبنا رأی به حذف مکررات و تلخیص زبان ایبسن در ترجمه می‌دهد تا به‌زعم او اجرای آن در روزگار ما ممکن شود. ماجرا اما به همین سرراستی نیست. مترجمان دیگر در ترجمه «جان گابریل بورکمان»، تکرار و شکستن زبان را حامل ایده‌ای نو می‌دانند که «بُعد جدیدی از امروزی‌بودن ایبسن را آشکار ساخته است.»[6] این مترجمان برخلافِ مایکل مه‌یر، تکرار کلمات، گسیختگی اندیشه و مکث‌ها را نابه‌جا، و ماحصلِ شلختگی ایبسن در نثر نمی‌دانند و حتا پا را از این فراتر گذاشته و ایبسن را سلفِ بکت در اسلوب تکرار می‌دانند. ایبسن با خرق عادت و برهم‌زدنِ قواعد نثری که خود تا پیش از «جان گابریل بورکمان» به آن علقه‌ای داشت، ناخواسته سبکی را در می‌اندازد که «بکت، پینتر و سایر نمایش‌نامه‌نویسان مدرن حالا، در قرن بیستم به‌کار می‌برند.» دست‌کم می‌توان رگه‌هایی از آن را در جملات مکرر و بدون ربط منطقی با جمله پیشین یافت و جهش‌ها و مکث‌هایی که شاخصِ آثار بکتی است و آ الوارز آن را «حرّافی مدام»[7] می‌خواند و ایده تکرار و حرافیِ بکت را خاصه در نمایش‌نامه «گودو» جست‌وجو می‌کند. جایی که دو ولگرد - استراگون و ولادیمیر- برای «گذران وقت» به این ایده می‌رسند که بی‌وقفه با هم گفت‌وگو کنند. «دلیل حرف‌زدن آن‌ها و آنچه علیه‌اش می‌جنگند هیچ یا نیستی است.» آلوارز باور دارد آداب و مناسکی که آنان در نبرد علیه سکوت و خلأ به‌کار می‌گیرند، از عملکرد و دقت بکت در مقام رمان‌نویس برمی‌آید که اینجا، به هیئت الگوهای تکرارشونده پرسش و پاسخ درمی‌آید. و این بدیلِ بکت است در تقابل با دیالوگ‌های وارفته و پیش‌پاافتاده نمایش‌نامه‌های «خوش‌ساخت و قراردادی» که تا پیش از او صحنه را تسخیر کرده بودند. درست ایده‌ای که ایبسن در نمایش‌نامه «جان گابریل بورکمان» به‌کار انداخته است. او با تکرارِ به‌ظاهر بی‌دلیلِ کلمات، از مناسکی پرده برمی‌دارد که در جوار نیستی شکل گرفته و با تکرار معنا می‌شود و این تنها یکی از دلایل مدرن‌بودنِ آثار ایبسن است و نیز در معاصربودنِ ایبسن همین بس که پرتره‌ها و تیپ‌های شخصیتی او تا هنوز هم برای ترسیم وضعیت کنونی سختْ به‌کار می‌آید. نبرد علیه سکوتِ فضای ادبی و پُرگویی و وراجی مدامِ چرخه ادبیات ما، وجهی کمیک به خود گرفته است که راهی جز نیستی پیش رو ندارد، مگر مانند فولدالِ متوهم، دست‌کم لمحه‌ای در باور خود تردید کند.

۱،۲. «جان گابریل بورکمان»، هنریک ایبسن، بهزاد قادری، نشر بیدگل

۳. «وقتی ما مردگان سر برداریم»، هنریک ایبسن، بهزاد قادری، نشر بیدگل

۴. از مقدمه «جان گابریل بورکمان» نوشته بهزاد قادری

۵،۶. از مقدمه «جان گابری‌یل بورکمن»، هنریک ایبسن، ناصر ایرانی، نشر نی

۷. «بکت»، آ. آلوارز، مراد فرهادپور، نشر طرح نو

پدیدارشناسی ذهن در تاریخ

نسیم آصف: بهزاد قادری در سال‌های مختلف تعدادی از نمایشنامه‌های ایبسن را ترجمه و منتشر کرده بود و از نیمه دوم سال نودوچهار به بعد ترجمه‌های پیشین او از ایبسن با ویراستی جدید در مجموعه‌ای در نشر بیدگل منتشر شدند؛ البته در این مجموعه تعدادی دیگر از نمایشنامه‌های ایبسن که پیش‌تر ترجمه نشده بودند نیز با ترجمه قادری منتشر خواهند شد. «جن‌زدگان» اولین کتاب این مجموعه است. نمایشنامه‌ای که هفدهمین اثر از بیست‌وشش نمایشنامه ایبسن به‌شمار می‌رود و ایبسن آن را در پنجاه‌وسه‌سالگی‌اش نوشت. «جن‌زدگان» را می‌توان اثری بااهمیت در شیوه‌های تجربی کار ایبسن دانست. به‌طورکلی ایبسن را می‌توان یکی از تجربی‌ترین درام‌نویسان تئاتر مدرن دانست و از این‌حیث «جن‌زدگان» جایگاهی خاص در میان نمایشنامه‌های ایبسن دارد. «روسمرسهولم» دیگر نمایشنامه ایبسن است که با ترجمه قادری به‌چاپ رسیده است. «روسمرسهولم» را نمایشنامه‌ای دانسته‌اند که به نروژ می‌پردازد، اما ضمنا این اثر کنایه‌ای به شیلر و گوته و برنامه روشن‌گری آن‌ها مبنی بر آموزش و تعالی‌بخشی جامعه از رأس هرم اندیشه‌ورزان نیز هست. این اثر ایبسن به لحاظ اندیشه‌ای که در آن مطرح است نمایشنامه‌ای ویژه در آثار ایبسن به‌شمار می‌رود. «وقتی ما مردگان سربرداریم» آخرین نمایشنامه ایبسن است که در سال ۱۸۹۹ نوشته شد. در اهمیت این نمایشنامه همین بس که جیمز جویس آن را یکی از بزرگ‌ترین آثار ایبسن و در شمار نمایشنامه‌هایی می‌دانست که با «خانه عروسک» آغاز شده بود و با نوعی حسن‌ختام به «وقتی ما مردگان سر برداریم» منتهی شده بود. «آیلف کوچولو» را اثر وحشی ایبسن نامیده‌اند زیرا در آن، به نشانه گذر از «مارپیچ پدیدارشناسی ذهن و تکامل آگاهی آدمی»، با سرکش‌ترین و درونی‌ترین کشش‌های انسان در فضایی وحشی رها می‌شوند تا بعد، این کنش‌های خام در پالایشگاهی به نام «قانون تغییر» و فرایند قوام یابند. «آیلف کوچولو» در بهار و تابستان سال ۱۸۹۴ نوشته شد. یعنی زمانی که ایبسن شصت‌وشش سال داشت. سه سال قبل از آن، او بعد از بیست‌وهفت سال خودتبعیدی به نروژ بازگشته بود. «جان گابریل بورکمان» که جزو آخرین نمایشنامه‌های ایبسن به‌شمار می‌رود، با آثار پیشین ایبسن پیوندی نمادین و ریشه‌ای دارد. «جان گابریل بورکمان» یک تراژدی ناب است و به تعبیری یک نسخه متفاوت از پرومته در بند ایسخولوس. شاعرانگی در این اثر ایبسن نیز به‌وضوح دیده می‌شود. «مرغابی وحشی» از مشهورترین نمایشنامه‌های ایبسن است که این البته با ترجمه مشترک بهزاد قادری و یدالله آقاعباسی به‌چاپ رسیده است. «مرغابی وحشی» در سال ۱۸۸۴ نوشته شد و نمایشنامه‌ای است که به قول مالکوم برادبری نخستین نمایشنامه سمبولیستی ایبسن به‌شمار می‌رود. ایبسن این اثر را درباره سرشت آسیب‌پذیر و شکننده ایدئالیست‌ها در زندگی مدرن نوشته است. عنوان این اثر، تمثیلی از پرنده‌ای نمادین است؛ مرغابی وحشی که هنگام زخمی‌شدن به ته دریاچه می‌رود. «دشمن مردم» نیز از نمایشنامه‌های مهم ایبسن به‌شمار می‌رود که این نیز با ترجمه قادری به چاپ رسیده است. آثار ایبسن را به روایتی همان وجدان معذبی می‌دانند که اراده آدمی را درهم می‌شکنند که البته ایبسن نام دیگری برای آن دارد: «دل‌افسردگی» یا «مرگ»؛ آنچه در چهار اثر پایانی او وجود دارد. به‌تعبیر جانستن آثار ایبسن از «ارکان جامعه» تا «وقتی ما مردگان سر برداریم» همسنگ «پدیدارشناهی ذهن» هگل است. ایبسن این نمایشنامه‌ها را با هدف گسترش آگاهی تاریخی یک قوم نوشت. برنامه‌ای که برای هر قوم گریزناپذیر اما متفاوت خواهد بود.

عطف

درباب مقدمه‌های مترجمِ ایبسن

چرخه آگاهی

پارسا شهری: از مجموعه‌آثارِ هنریک ایبسن، نمایش‌نامه‌نویس مطرح و از پایه‌گذاران تئاتر مدرن، تاکنون هفت نمایش‌نامه با ترجمه بهزاد قادری در نشر بیدگل درآمده است. «جن‌زدگان»، «آیلف کوچولو»، «روسمرسهولم»، «مرغابی وحشی»، «دشمن مردم»، «وقتی ما مردگان سربرداریم» و «جان گابریل بورکمان» که همه را ترجمه بهزاد قادری و یکی از آنان، «مرغابی وحشی» را او همراه یدالله آقاعباسی به فارسی برگردانده‌اند. جدا از ترجمه تمام این آثار، که خود پروژه‌ای مفصل است که مترجمی با تسلط بر ادبیات نمایشی و سالیانی تدریس در این زمینه به‌تنهایی آن را به ثمر رسانده، این نمایش‌نامه‌ها دارای مقدمه‌هایی مفصل و جامع‌اند از ترجمه و تألیف، که در نوع خود بی‌بدیل است. مقدمه‌هایی که تبارِ آثار ایبسن را برمی‌رسد و در هریک از آثار، نسبت اثری را در منظومه آثار ایبسن جست‌وجو می‌کند. مقدمه «جان گابریل بورکمان» با عنوان «چرخه آگاهیِ ذهن در تاریخ» به ایده ایبسن اشاره می‌کند که مجموعه‌آثارش را «یک کلِ پیوسته و منسجم» می‌خواند و مترجم گویا همین ایده را در کار خود به‌کار می‌گیرد. هر مقدمه، خودْ متنی جامع و خودبسنده است در نقد اثری از ایبسن و چه‌بسا می‌توانست در قالب کتابی مستقل دربیاید. اما بهزاد قادری ترجیح داده است که ضمنِ به‌دست‌دادن ترجمه‌ای درخور از ایبسن، شرحی نیز بر اثر بنویسد و مخاطبان را از هر حیث با ایبسن آشنا کند. این متن‌ها جدا از مخاطبِ عام می‌تواند به‌طور خاص توسط محققان و اهالیِ تئاتر مورد استفاده قرار گیرد. قادری با تکیه بر گفته ایبسن هر اثر را در نسبت با دیگر آثار ایبسن می‌خواند و در این بازخوانی سعی می‌کند مفاهیم و تِم‌هایی را شناسایی کند که ایبسن در آثار خود به‌طور مکرر و مداوم و هر بار به شکلی به‌کار برده است. در خلالِ این بررسی تطبیقی است که سیمای ایبسن، جایگاه او و نسبتِ تفکرش با زمینه تاریخی که در آن زیسته بر ما معلوم می‌شود، به اضافه اینکه تغییرات تفکر و آرای ایبسن در این چشم‌انداز فراخ ترسیم می‌شود. ایبسن به‌تعبیر بهزاد قادری از سلسله نویسندگان اواخر قرن هجدهم و سراسر قرن نوزدهم است مانند شیلر و گوته و امرسن و نیچه و داستایوسکی که «دوران‌ساز» بوده‌اند. در مقدمه «جان گابریل بورکمان» قادری تلاش می‌کند شناختی از بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های آثار ایبسن را در فرایند ورود ایبسن به رئالیسم شاعرانه به‌دست دهد و در عینِ حال مفاهیمی را از آثار او بیرون کشیده و در نسبت با این تغییر شرح دهد. او برای هر مفهوم تبار تاریخی آن را پیش می‌کشد و بعد آن مفهوم را در متن‌های ایبسن به‌کار می‌بندد. برای نمونه، او مفهومِ «جسد» را از نامه‌ای اخذ می‌کند که ایبسن خطاب به نشریه‌ای نوشته است با این مضمون که جهان را دریا و ما را سرنشینان آن می‌خواند که در این دریا ره می‌سپاریم و «همه دل‌خوشی ما در این سیروسفر دادوستد با مردم این عالم است با این یقین که ما نیز متاعی برای عرضه داریم. کشتی راه می‌افتد، اما در نیمه راه حرکت کند می‌شود و تو که سرنشین این کشتی هستی می‌مانی که چرا... من فکر می‌کنم که ما سرنشینان کشتی‌ای هستیم که متاعش جسدی است.» برای بررسی مفهوم «جسد» و نسبتش با آثار ایبسن، مترجم نخست گریزی می‌زند به نیچه و ایبسن تا مفهوم جسد را در بستر تاریخیِ آن بشناساند.

شکل‌های زندگی

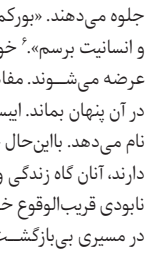
به‌بهانه انتشار «جان گابریل بورکمن» ایبسن

سرمای قلب

نادر شهریوری (صدقی)

«بیابان در آن کس که بیابان در درون خویش دارد، غم و انده می‌پاشد».[1]

ایبسن؛ مضمون یکی از آخرین نمایش‌نامه‌های خود، «جان گابریل بورکمن» را «سرمای قلب» نام می‌دهد. مقصود از سرمای قلب، سردی روابطی است که پیرامون بورکمن - شخصیت اصلی نمایش- شکل گرفته است. خودخواهی شدید بورکمن و یا دقیق‌تر بگوییم، فردگرایی شدت‌یافته در بورکمن مانع از بروز هرگونه عشق و احساس می‌شود. اما این فقط بورکمن نیست که سرمای درونش هر عشقی را ناممکن کرده است، در بسیاری از نمایش‌نامه‌های ایبسن با سردی «فرد»هایی مواجه می‌شویم که ناتوان از عشق به دیگری هستند. «ناتوانی از عشق‌ورزیدن» را می‌توانیم ازجمله علائم سردی و زندگی دوزخی در روی زمین در نظر آوریم. دانته در سفر سمبولیک خویش، آن‌گاه از دوزخ به برزخ و سپس بهشت قدم می‌گذارد که از «دوزخ درون خویش» رهایی یافته باشد. در «کمدی الهی» دانته رهایی از دوزخ به میانجی عشق صورت می‌پذیرد، این کار به کمک بئاتریس که سمبل عشق و حقیقت است رخ می‌دهد. «سرمای قلب» البته مصادیق مختلفی دارد و در اشکال متنوعی امکان بروز می‌یابد، اما یکی از آنها که ایبسن در نمایش‌های خود در نظر می‌گیرد، مضمون ازدواج بدون عشق است. «مصیبت ازدواج بی‌عشق، مضمون دیگری بود که ایبسن دائما به آن بازمی‌گشت. (کمدی عشق، ستون‌های جامعه، خانه عروسک، خانم دریایی، هداگابلر)، مضمون مردی نیز که خوشبختی زنش یا معشوق را فدای آرمان و یا جاه‌طلبی شخصی می‌کند (دشمن مردم، معمار، وقتی ما مردگان برخیزیم) همین حال را داشت.»[2] نمایش‌نامه «جان گابریل بورکمن»، نمونه دیگری از مصیبتِ «زندگی بدون عشق» است. «بورکمن معامله‌گرِ اهل زدوبندی است که بر اثر بده‌بستان‌های مالی‌اش یک‌بار کارش به زندان کشیده، به‌معنای واقعی کلمه، کاسب است. اما ضمنا از قماش اسکوله هم هست - سودای سروری جهان را در سر دارد، خطوط کشتی‌رانی‌ای که آن‌موقع داشت دورتادور جهان را دربر می‌گرفت».[3] هرچند بورکمن بعدها بر اثر آنچه که او توطئه علیه خویش تلقی می‌کند و دادگاه تخلف، نابود و به افلاس و انزوا دچار می‌شود، اما این انزوا صرفا به‌خاطر شکست در امور اقتصادی و... نیست، بلکه از خصوصیت‌های دیگر وی نشئت گرفته که اتفاقا دارای اهمیتی اساسی‌ترند. آنچه در بورکمن به‌شکل حادتری وجود دارد، خودخواهی و فردیت شدت‌یافته است که امکان هر نوع گشایشی را مسدود می‌کند. ایبسن در این نمایش به‌وضوح نشان می‌دهد که یک فرد به‌خاطر جاه‌طلبی و خودخواهی و آن‌چیزی که ایبسن «آرمان‌های فردی آدمی» نام می‌دهد، تاکجا می‌تواند پیش‌روی کند و به‌همان میزان علایق دیگران را نادیده انگارد. بورکمن در رؤیای ناپلئون‌شدن، ژست ناپلئونی می‌گیرد اما با آرمان «ناپلئون‌شدن» عشق همسر خویش و خواهر دوقولویش «الا رنتهایم» را نیز نادیده می‌گیرد. تا درنهایت خودش را هم به ورطه نابودی می‌کشاند، این را زنان ایبسن و در این نمایش الا به‌خوبی درک می‌کند «الا: تو عشق را در زنی که عاشقت بوده کشتی، زنی که تو هم به‌نوبه خودت عاشقش بودی... یعنی همان‌قدر که می‌توانستی عاشق باشی...»[4] اگر عشق خاموشی گیرد، واقعیت معشوق نیز خاموش می‌شود و آدمی درنهایت در دست‌هایش جز خاکستر وجود خویش چیزی نمی‌یابد. از یک نظر ایبسن، نمایش‌نامه‌نویس «فرد»هاست. اما فردگرایی ایبسن نوع متفاوتی است، فردگرایی بی‌حدومرز. بورکمن «فردیت» خود را به‌گونه‌ای سمبولیک بیان می‌کند: «بورکمن: من دیگر زیر هیچ سقفی نمی‌روم. چه خوب است که آدم شب بیرون باشد. اگر که به میهمان‌خانه برگشته بودم... سقف‌ها و دیوارها شروع کرده بودند به جلوآمدن و مرا لای خودشان فشردن، داغانم می‌کردند، مثل مگس له‌ام می‌کردند».[5] فردگرایی ایبسنی به دنیای درونی فرد ارتباط پیدا می‌کند، اما «درون» خود، جهان بی‌انتهایی است که تمامی آن البته امکان تحقق نمی‌یابد، با این قهرمانان بعضا تراژیک ایبسنی که مصرّ به تحقق درون خودند. آنان تحقق درون خود و یا خواست خود را در قالب مفاهیم آرمانی جلوه می‌دهند. «بورکمن: آن‌قدر می‌روم و می‌روم تا به آزادی و زندگی و انسانیت برسم».[6] خواستِ درون در جهان نمادین به‌صورت مفاهیم عرضه می‌شوند. مفاهیم جملگی پوششی هستند تا که خواست درون در آن پنهان بماند. ایبسن گاه به این نوع مفهوم‌پردازی جهان آرمانی نام می‌دهد. بااین‌حال «فرد»های ایبسنی جسورند و قدرت ریسک بالایی دارند، آنان گاه زندگی و عشق را پای آرمان خویش می‌ریزند و اگرچه نابودی قریب‌الوقوع خویش را درمی‌یابند، اما فردیت شدت‌یافته آنان را در مسیری بی‌بازگشت قرار می‌دهد. به‌واقع آنان تجسم عینی این ایده نیچه‌ای‌اند: «تمامی قوایتان را پرورش دهید، اما این یعنی هرج‌ومرج را بپرورانید! نابود شوید!»[7] صحبت از درون بی‌انتها و غیرقابل‌فهم آدمی، ایبسن را مستعد تفسیرهای اکسپرسیونیستی می‌کند، اما ایبسن نمایش‌نامه‌نویسی نیست که تنها از منظری اکسپرسیونیستی تفسیر شود. اهمیت ایبسن به‌عنوان یکی از استعدادهای تئاتر مدرن در این است که او تصویری یکپارچه و قابل‌فهم از واقعیت ارائه نمی‌دهد، بلکه تصویری متناقض از واقعیت و به‌طریق اولی از زندگی ارائه می‌دهد. این تناقض با شخصیت و زمانه او ارتباطی تنگاتنگ پیدا می‌کند. با ایبسن و دیگر نویسندگان مدرن ثبت ساده واقعیت برخلاف تصور رایج نه امری سخت که بدل به امری ناممکن می‌شود. زیرا «ارزش‌های عمومی رمان دوره ویکتوریا در رمان مدرن جای خود را به مفاهیم شخصی‌تر از ارزش دادند که بیشتر متکی بر ذوق و حس تشخیص خود رمان‌نویس‌اند».[8] تنها در این صورت می‌توان وجود رگه‌هایی از سمبولیسم (نمادگرایی) را در ایبسن توجیه کرد، تفکری که قادر به استنتاج و فهم و ثبت واقعیت باشد، دیگر نیازی ندارد که به جهان سمبل‌ها پناه ببرد و خود را در جهان بی‌انتهای آن سرگردان کند.[9] بدین‌سان می‌توان پیش‌بینی کرد که تصور ایبسن از زندگی، البته تصوری مبهم و پرتناقض است.



ادامه در صفحه ۱۲